



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

TRABAJO DE FIN DE GRADO

GRADO EN FILOLOGÍA HISPÁNICA

**DE LA LITERATURA AL CINE: LA ADAPTACIÓN DE
OBABAKOAK (BERNARDO ATXAGA) A *OBABA*
(MONTXO ARMENDÁRIZ)**

AUTORA

ANA PILAR SÁNCHEZ OCÓN

TUTOR

Dr. RAFAEL MALPARTIDA TIRADO

Málaga, curso 2016/2017

ÍNDICE

Páginas

Introducción	1
1. Estado de la cuestión y principios metodológicos	3
1.1. Una panorámica por la historia de las relaciones entre literatura y cine	3
1.2. La problemática de las adaptaciones	7
1.2.1. El código del negativo	7
1.2.2. Las interrelaciones entre cine-literatura	11
1.2.3. La controvertida cuestión de la fidelidad	16
2. De <i>Obabakoak</i> (Bernardo Atxaga) a <i>Obaba</i> (Montxo Armendáriz)	21
3. Conclusiones	34
Bibliografía citada	38
Apéndices	40
1. Ficha técnica de <i>Obaba</i>	40
2. Ficha artística de <i>Obaba</i>	41

INTRODUCCIÓN

A lo largo del plan de estudios de Filología Hispánica que he cursado, se nos ha invitado a menudo a practicar la Literatura Comparada, ya sea, por ejemplo, mirando hacia Italia cuando estudiábamos nuestra poesía del siglo XVI, o hacia la Edad Media cuando nos adentrábamos en el Romanticismo. Una vez llegado al último curso, cuya culminación es el presente trabajo, lo que me ha parecido más fascinante es la relación de la literatura con otras artes, especialmente con el cine. En este caso, no se trata ya de relacionar textos de diversas épocas, países o lenguas, sino de códigos semióticos distintos, lo que conlleva importantes decisiones metodológicas y la elección de un ejemplo que sirviera para ilustrar esos principios de manera idónea. Para ello, me decanté por la adaptación cinematográfica *Obaba* (2005), de Montxo Armendáriz, basada en la obra de Bernardo Atxaga *Obabakoak* (1988), porque este caso respondía de manera óptima a intentar realizar un análisis comparativo en el que la pieza fílmica supere ciertos tópicos y prejuicios que se repiten constantemente en el estudio de las adaptaciones. Ejemplo de ello se observa cuando se insiste en mantener la primera persona literaria en el cine, como explicaré en el subepígrafe 1.2.3., “La controvertida cuestión de la fidelidad”.

Las características de *Obaba* permiten demostrar que un análisis de esta naturaleza es posible. Caso similar es el trasvase al cine de ejemplos tan reconocidos como *La lengua de las mariposas* (1999), de José Luis Cuerda, inspirada en la obra homónima de Manuel Rivas (1995); o *El bosque animado*, adaptación del mismo director (1987) y basada en el texto literario de Wenceslao Fernández Flórez (1943). Estas películas tienen en común su estructura marco que alberga distintas historias con aparente unidad, sin que ninguna de ellas cree la sensación de estar acoplada sin aportar nada a la trama.

La adaptación que he elegido destaca también por el enfoque que permite para ser analizada, ya que no requiere el empleo de procesos metodológicos que busquen la fidelidad ni estrictas equivalencias. De hecho, se podría hablar incluso de *textos migratorios* (González Arce, 2004: 135-150), término que ya invita de entrada a realizar este ejercicio crítico.

De la larga tradición sobre los estudios de la relación entre el cine y la literatura, han proliferado multitud de teorías al respecto, por lo que el principio que he seguido ha sido un método ecléctico, es decir, he procurado tomar de cada una de ellas lo que he

considerado más adecuado en función de las peculiaridades de *Obabakoak/Obaba*. He tratado de sintetizar estas teorías en el primer epígrafe, llamado “Estado de la cuestión y principios metodológicos”, donde destaco los temas más importantes de los estudios elaborados por críticos como Carmen Peña-Ardid, Robert Stam, José Luis Sánchez Noriega o Sergio Wolf. Así, tras conocer, descomponer y comparar enfoques, he optado por seguir sus principales ideas para llevarlas finalmente al ámbito de la narratología comparada.

Así, he obrado estructuralmente de la siguiente manera: tras realizar la síntesis mencionada anteriormente en el primer epígrafe, paso a ejemplificarlo a través de *Obaba*, centrándome en los aspectos que he considerado más relevantes para el proceso de adaptación. En este caso, son los que la propia película exige dada la peculiaridad del texto fuente, ya que posee una estructura de narración enmarcada donde los cuentos únicamente tienen en común el pueblo donde se desarrollan: Obaba. Respecto a los personajes, se produce una reestructuración de personalidades gracias a la gran habilidad de Montxo Armendáriz en la dirección y es en ese aspecto donde incido a continuación. Por último, el tercer elemento indispensable en esta cadena de la adaptación es el diálogo, del cual explico las reelaboraciones más destacables. Estos tres aspectos son analizados en el segundo epígrafe, llamado “De *Obabakoak* (Bernardo Atxaga) a *Obaba* (Montxo Armendáriz)”.

La manera de proceder que he escogido, que parte de lo más general a lo más particular, de la teoría a la práctica, responde a unos criterios que podrían permitirme contrastar la hipótesis de partida en las conclusiones. Esta hipótesis expresa mi intención de elaborar un estudio comparativo rechazando que el concepto de fidelidad, así como la búsqueda de estrictas equivalencias, sean necesarios para su realización. Así pues, una vez superados los tópicos y prejuicios que suelen activarse cuando se estudian los procesos de adaptación, estaríamos en disposición de proponer que *Obaba* sirva como ejemplo de cotejo donde prime la idea de la creación de un mundo propio por parte del director.

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y PRINCIPIOS METODOLÓGICOS

1.1. UNA PANORÁMICA POR LA HISTORIA DE LAS RELACIONES ENTRE LITERATURA Y CINE

Cuando los visitantes de las ferias de pueblo, a finales del siglo XIX, visionaron las primeras proyecciones cinematográficas entre barracas, no pudieron ni alcanzar en su imaginación el gran medio de masas que estaban contemplando. Las escenas de vodevil, de fábricas, centelleaban en las pupilas de estos afortunados para más tarde verse acompañadas de unos panfletos donde detallaban la película que iban a disfrutar. Los panfletos, o relatos en folletín de la prensa vendida a diario, supusieron un buen acompañamiento en las salas de cine americanas y europeas. Peña-Ardid sostiene la teoría de que el público aún no estaba acostumbrado a la rápida sucesión de imágenes, de ahí la necesidad de plasmar en papel la trama. De esta costumbre nació el llamado *ciné-roman*, según apuntan Alain y Odette Virmaux (citado en Peña-Ardid, 1992: 55).

Las proyecciones comenzaron a obtener un éxito sin precedentes, a pesar del pequeño susto de sobra conocido con el tren de los hermanos Lumière, que cada vez necesitaba destacar más para mantener la atención del espectador. De ahí que en 1904 y 1905 se buscara la separación con los documentales y su *estatismo*, pues lo que de verdad vendía era la acción, y para ello buscaron en lo que más predominaba: la literatura (Sánchez Noriega 2000: 32).

La cercanía del nuevo fenómeno con la literatura levantó ampollas entre los teóricos más defensores del género que reinó hasta el siglo XIX con supremacía frente a las demás artes. No obstante, hubo quienes lucharon por la igualdad en la relación de las artes e, incluso, por propiciar una literatura propia para el cine (Jeanne-Marie Clerc, citado en Sánchez Noriega, 2000: 31).

Con este fin igualador surgió la productora Pathé, la cual fundó la sociedad SCAGL y el Film d'Art. La necesidad de una teoría formativa en torno al cine brotó en 1914 con el ensayo de Riccioto Canudo, al que debemos la denominación del “séptimo arte”, para prosperar en los años 20 en la vanguardia francesa. Como explica Peña-Ardid,

tal brote alcanzó a teóricos como Sergei Eisenstein o Béla Balázs, fundadores de unas bases que hoy día se mantienen (1992: 58).

El daño provocado por las guerras mundiales retrasó los primeros ensayos sobre la relación entre cine y literatura, con F. J. Albersmeier a la cabeza (Peña-Ardid, 1992: 50). Previamente a la Segunda Guerra Mundial, existían meras encuestas con una aportación escasa. Pasado el desastre, comienza uno de los estigmas que perseguirá a los estudios de las relaciones: el tópico del *cine literario*, un cine demasiado realista con toques peyorativos donde se penalizaba el teatro filmado o las películas con mucho diálogo (Peña-Ardid, 1992: 31). Este modo de ver el cine ha sobrevivido en nuestros tiempos y se manifiesta en palabras de Cuca Canals: “A mí el cine hablado, tipo Éric Rohmer, no me interesa nada. A mí me gusta el cine de imágenes. [...] Si quiero diálogos me leo una novela” (citado en Alicia Luna, 2000: 118).

Al igual que la literatura sintió la llamada de la autoría tras superar la etapa medieval, el cine creció de igual manera, y tras recuperarse de la década de los cuarenta, floreció la misma inquietud artística. La autoría conllevaba una serie de efectos secundarios que repercutieron en el mismo contenido de las historias. Se procuraba resaltar el arte frente al entretenimiento (Frago Pérez, 2005: 52).

Es innegable, como explica Sánchez Noriega el trabajo cultural que realizó el cine a comienzos de siglo en una sociedad que apenas tenía acceso a la educación, y cuyo único acceso cultural era la imagen junto con la radio. Explica así:

En la colaboración con las editoriales que empieza a establecerse hacia mediados de la primera década del siglo, es cuando los clásicos llevados a la fama por el cine vuelven a publicarse en nuevas ediciones ilustradas con las imágenes de las películas (Santos Zunzunegui, citado en Sánchez Noriega, 2000: 33).

Innegable es también la intertextualidad, pues un medio que sufre un incremento de trasvases, es imposible que no acabe contaminándose del otro. Las teorías sobre este hecho surgen con el movimiento *precinema*. Su base radica en la existencia de un lenguaje cinematográfico en la literatura antes de que el cine naciera. Numerosos teóricos se han enfrentado a esta tesis al considerar que, si un relato se expresa con detalle, con minuciosidad, no es por unos procedimientos cinematográficos, sino por el dominio que el autor tiene sobre las descripciones. Es imposible vislumbrar técnicas audiovisuales en

pasajes de *El Quijote*, así como en obras anteriores al mundo del celuloide. Una anécdota que describe a la perfección los fundamentos del *precinema* es la que se vivió en el Congreso de Filmología de 1955 en París de la mano de Paul Légrise cuando trató de desguazar el primer canto de la *Eneida* para explicar los movimientos de cámara y encuadre que se encontraban en el texto.

Los intentos por teorizar el nuevo lenguaje continuaron en los años sesenta, donde se intenta descubrir cómo es la naturaleza de la confrontación. Hasta la fecha, la mayoría de las opiniones dejaban en mal lugar al nuevo género. Los motivos son diversos: entre ellos, la simple razón de que la literatura gozaba de una larga tradición y el cine quería apoderarse de un trono que no le correspondía. Otro motivo, quizás con más fundamento, fue la mala calidad de las películas basadas en adaptaciones. La intención de plasmar con más detalle la obra original se tradujo en un rechazo por parte del público.

Por suerte, las adaptaciones mejoraron y generaron la sensación de no ser ni siquiera una película basada en un texto literario. Un buen ejemplo es Orson Welles, a quien, según Valencia Tamayo, “no se le ha reconocido tanto por sus adaptaciones de Shakespeare y Cervantes, sino por su nuevo lenguaje cinematográfico” (2007 s.p.).

1.2. LA PROBLEMÁTICA DE LAS ADAPTACIONES: CÓDIGOS, INTERRELACIONES Y FIDELIDAD

A la hora de enfocar el estudio comparativo entre literatura y cine, son muchas las propuestas que ofrecen una metodología que se adapta a lo que el investigador busque, o crea estar buscando. En este sentido, la ofrecida por Paz Gago constituye una de las más sólidas, de ahí que la siga de cerca en este trabajo. El primer paso es analizar la semiótica del sistema, abordarlo como un arte independiente, para así estudiar las confluencias e interferencias que se dan entre los sistemas (2004: 2-3).

1.2.1. El código del negativo

Si no hubiera sido por Stéphane Mallarmé, quien compuso el poema “Un Coup de Dés Jamais N’abolira le Hasard”, hoy día no estaríamos hablando del código como tal. Gracias a él se analizó en la revista *Cosmopolis* en 1897 y se centró la atención en su papel como signo, cuya entidad lingüística y de representación en la escritura, alteró el concepto de literatura. El código, ajeno a la problemática que le rodea, es la principal cuestión dentro de las adaptaciones. Christian Metz explica cómo los dos sistemas, palabra e imagen, albergan un conjunto de códigos que pueden parecerse entre ellos, por lo que estos podrían aparecer en un sistema u otro (citado en Frago Pérez, 2005: 59). Para Peña-Ardid, este intento por esclarecer el problema de las correspondencias le es funcional dado que aborda de forma novedosa ambas semióticas (la del Cine nacerá más tarde) (1992: 101). Entre las investigaciones realizadas por Peña-Ardid en cuanto a la relación de los sistemas, destacan las depositadas por Albersmeier, quien realiza una clasificación para su tesis. No obstante, concluye con una opinión desfavorable puesto que los análisis en este ámbito de influencias exigen “homogeneizar los distintos objetos de estudio” (Peña-Ardid, 1992:91).

La relación entre significado y significante varía según el sistema que se analice. Mientras que a la palabra se le ha concedido el más alto nivel dentro de la Escalera de Abstracción, es decir, estaría en el peldaño superior porque su nivel de abstracción es mayor; a la imagen le corresponderían los peldaños inferiores, puesto que se le afirma como más concreta. ¿Podría decirse que tal clasificación funciona siempre así? Tanto para Peña-Ardid (1992: 70) como para Sánchez Noriega (2000: 39), es el contexto de la

imagen el que le otorga significado, así como a los elementos del lenguaje audiovisual, tales como la banda sonora, la iluminación o el punto de vista, entre otros; elementos que para Metz forman el lenguaje compuesto del cine (citado en Peña-Ardid, 1992: 53).

El surgimiento de la tradición formativa supuso un gran avance ya que modifica lo representado y construye un conjunto de significados que no existían previamente. De aquí surgieron los primeros teóricos del lado del séptimo arte. El principal problema a la hora de evaluar las adaptaciones y las relaciones era que los críticos procedían de las distintas artes, cada uno con los prejuicios que el desconocimiento les había implantado.

El primero de los teóricos que trataron las equivalencias fue Sergei Eisenstein, quien destaca por ser pionero en una época en la que el cine gozaba de un prestigio no tan favorable. En su obra *Cinematismo* sienta las bases de lo que será la ya mencionada teoría del *precinema*: “Hay escritores que escriben, diría yo, directamente en forma cinematográfica” (citado en Peña-Ardid, 1992: 71). No solo se preocupó por las equivalencias, sino que trató de dotar al cine con una gramática propia basada en la de la lengua escrita. El honor de regalarle una sintaxis al lenguaje audiovisual le pertenece.

Elemento primordial en el lenguaje audiovisual es el montaje. Lev Kuleshov, maestro de Eisenstein, tanteó esta técnica hasta crear el *efecto Kuleshov*, donde se explica que, gracias al montaje, nuestra percepción de lo que estamos viendo puede variar. Eisenstein siguió sus pasos hasta convertirse en el gran maestro del lenguaje audiovisual de la época (y aún hoy aclamado). Su aporte dejó huella al concederle a cada pieza filmica un significado diferente según recurría a un procedimiento audiovisual u otro. Su montaje en *After many years* (1908) tomando las bases de Dickens quedará en la prosperidad como el primer intento de montaje paralelo de la historia.

Para Santos Zunzunegui es el eje central de la narratividad filmica: “Se trata del principio organizativo que rige la estructuración interna de los elementos filmicos visuales y/o sonoros” (citado en Paz Gago, 2004: 10). Sin embargo, el éxito del montaje propició numerosas teorías que giraban en torno al tema tratado por Eisenstein, que era la sintaxis cinematográfica. Es decir, fundidos en negro como correspondiente al punto y aparte gramatical, entre otros casos, que pertenecería a una micropuntuación dentro del relato filmico. Junto a ella, se encuentra la macropuntuación, que es la separación entre secuencias (Sánchez Noriega, 2000: 120). Establecer este tipo de analogías acarrea el

riesgo de caer en los tópicos que inundan el estudio de las adaptaciones (como comprobaremos en los siguientes epígrafes).

Otra de las teorías en las que se basan quienes tienen el punto de mira en el montaje versa sobre la instancia narrativa. Carmen Peña-Ardid realiza un minucioso estudio sobre el narrador cinematográfico en contraposición al literario donde esclarece que el paso del punto de vista óptico al narrativo se opera ahí (1992: 125-128). Es un tema que se sitúa dentro de una zona delicada donde la disparidad de opiniones cada vez es más extensa. En esta zona se encuentra la de Robert Stam, quien plantea que el cine complica la narración literaria al ser capaz de narrar de dos formas: mediante lo verbal y lo visual (2014: 88). Por su parte, Paz Gago propone “cinerrador”:

El narrador de la novela es una proyección ficcional del autor real, de su voz, integrada en el mundo de la ficción narrativa, mientras que el cinerrador es una proyección ficcional del complejo sistema visual y técnico de realización cinematográfica. Puesto que se trata de un texto visual de ficción, el enunciador o *cinerrador* es también una entidad ficcional y, en consecuencia, el espectador debe proyectar una personalidad de ficción para introducirse en el universo de la ficción fílmica y percibir el filme con todas sus consecuencias cognitivas, sensoriales y emocionales (2004: 20).

Está comprobado que la imagen fotográfica aporta unos significados que varían según se observe, por supuesto; pero, también, según cómo esté tratada: la sobreexposición, la angulación, el encuadre, etc. Lo mismo ocurre con el cine, como descendiente de la fotografía que es. En todo momento, aunque el propio director no pretenda simbolizar nada, estará contando. No ocurre así con la narrativa, por lo que la elección correcta del lenguaje audiovisual es primordial, ya que se puede contar todo lo contrario a lo que se pretende decir. En la literatura, el punto de vista viene dado por el narrador. No obstante, es un concepto espinoso puesto que no hay acuerdo sobre la definición exacta de *punto de vista*. Todorov señalaba el conocimiento que podía tener el narrador: saber más que el lector, menos o igual (citado en Stam, 2014: 96). En las películas, a mi parecer, este concepto tendría como protagonistas a los personajes y al espectador, pues el narrador es una figura difícil de precisar. De hecho, en sentido estricto, en una película no se *narra*, sino que se *muestra* o *señala*.

Para Peña-Ardid sí que existe una figura denominada sujeto enunciador, cuya presencia es evidente gracias a los ya mencionados usos del lenguaje cinematográfico

(1992: 152). ¿Es capaz el sujeto enunciator de mostrar, además de la realidad que lo rodea, el plano psicológico de los personajes? Numerosos críticos han planteado este dilema bajo la óptica de los grandes teóricos y el resultado es dispar. Están los que opinan que el cine es incapaz, por las limitaciones que padece, de representar el estado mental de los personajes, y que para ello necesitan recurrir al plano verbal (diálogos o voz *over*), a lo “literario”, para expresarlo. Por otro lado, quienes piensan que sí tiene los recursos propios necesarios para *mostrar* las sensaciones, se basan en la capacidad transmisora que tiene la iluminación, la óptica o la profundidad de campo. Es decir, rechazan la idea de que la literatura tiene más libertad a la hora de transmitir puesto que el cine está limitado por su propio medio físico.

La ocularización interna arrastra verdaderos quebraderos de cabeza para quienes no consienten su analogía con la primera persona del texto. El término se le asigna a François Jost, sumando el de auricularización interna. Ambos se refieren al hecho de ver u oír lo mismo que el personaje. ¿Quiere esto decir que muestra toda la subjetividad del personaje o todos sus sentimientos? La subjetividad, la profundidad del personaje, no requiere de la ocularización interna para que el espectador la perciba, basta con un buen manejo del lenguaje audiovisual para mostrarlo.

El cine, como he mencionado antes, se desarrolló siguiendo los pasos de la literatura, aunque de una manera más rápida, por lo que era de esperar que se crearan nuevas corrientes de pensamiento cuyo reflejo procedía de las inspiradas en la palabra. El estudio de la iconicidad de ambos sistemas se tradujo, en palabras de Frago Pérez, en la siguiente hipótesis: “El circuito entre significante y significado es mucho más corto en el signo visual que en el verbal y, por lo tanto, la recepción y la aprehensión de significados también difieren” (2005: 56). A pesar de ello, las semejanzas entre signos podían darse por diversos medios, tal y como explica Frago Pérez, aunque las diferencias son las que más destacan.

Para Paz Gago la verdadera diferencia está en el sistema semiótico (2004: 21). Esta rama se dividió en Semiótica Literaria y Semiótica Visual, gracias también a la formulación del concepto “lenguaje cinematográfico” acuñado por Roman Jakobson en 1933. Dentro de la Semiótica Visual, la clasificación atiende a factores cronológicos y metodológicos. La primera generación produce sus balbuceos imitando a la Literaria, con personalidades como Umberto Eco o Christian Metz, el último de los cuales plantea si la

naturaleza cinematográfica es un lenguaje o una lengua (citado en Paz Gago, 2004: 15). Para Paz Gago, el cine no puede ser una lengua tal y como describe Ferdinand de Saussure, puesto que es imposible concebir las imágenes como signos y, menos aún, ubicarlas dentro de una sintaxis.

La segunda fase, siguiendo con la tesis de Paz Gago, abandona el estructuralismo y se centra en otra disciplina propia de la palabra: la Pragmática. El concepto de texto deriva de esta al pertenecer al ámbito de la comunicación. Así, el texto fílmico requería de otro tipo de Pragmática, la del Cine, la cual trata el proceso de enunciación a la vez que analiza cómo es percibido (Paz Gago, 2004: 15).

En resumen, asumiendo que el cine y la literatura tienen códigos diferentes, aunque traspasables, ¿cómo se consigue la traslación entre sistemas? Para Sánchez Noriega, lo imprescindible no es el traslado, sino que, mediante sus recursos, alcancen un nivel de similitud en cuanto al efecto percibido (2000: 40).

1.2.2. Las interrelaciones cine-literatura

Esta *interdisciplinariedad* corre el riesgo de no ser abordada correctamente y construir a su alrededor una serie de prejuicios que afectan, en gran medida, al cine. Son muchos los enfoques con los que tratar las relaciones o equivalencias. Uno de ellos es el de Patryck Cattryse, quien plantea que la formulación debería responder a cómo se ha producido la equivalencia, y no si existe realmente (citado en Pérez Bowie, 2004: 8). Para ello, primero habría que buscar las semejanzas y diferencias para luego encontrar, en palabras de José Antonio Pérez Bowie, “coherencias sistemáticas” (2004: 8).

Para Erwin Panofsky es necesario ser un conocedor de la obra literaria en profundidad para extraer de ella y de su adaptación, en un nivel preiconográfico, los procesos que se han llevado a cabo (citado en Frago Pérez, 2005: 77). Posteriormente, se traslada el estudio al lenguaje y a los recursos técnicos que maneja el cine. En el siguiente paso suele haber acuerdo: el nivel de la historia. Así lo afirma Peña-Ardid, quien destaca que gracias al guion cinematográfico se aglomeran estos rasgos comunes (1992: 38). El guion no se debe tomar como un modelo intacto e inmutable, ya que funciona como una “guía o recordatorio” (Riambau y Torreiro, citado en Paz Gago, 2005: 22). Es el primer escalón dentro del proceso de transposición.

Estos estudios conllevan la implicación de multitud de disciplinas, entre ellas la Narratología, centrada en describir cómo son las estructuras que se repiten en cada sistema y que coinciden. Sin embargo, puede pecar de prejuiciosa, ya que los críticos que surgen bajo el amparo de la Narratología proceden del ámbito literario (Peña-Ardid, 1992:81). Ambos textos (literario y filmico) se componen de una historia y un discurso. La historia se dedica a contar el argumento, las acciones o sucesos que pueden ser narrados de un modo u otro, alterando el modo de ser contados, ya sea con saltos en el tiempo, con diferentes puntos de vista, etc. Es decir, con diferentes discursos. Evidentemente, por la diferencia en la forma de expresión, la coincidencia se da el plano de la historia. Opinión similar es la de Viktor Sklovski, quien separa el cine inspirado en la prosa y el inspirado en la poesía (citado en Peña-Ardid, 1992: 67).

Peña-Ardid explica por qué se manifiestan ciertos códigos de igual modo en la literatura y en el cine:

Los códigos narrativos pueden manifestarse tanto en la literatura como en el cine, ello se debe a que las imágenes cinéticas y la cadena de signos discretos de la lengua comparten algunos rasgos sensibles comunes: la temporalidad y la secuencialidad (1992: 129).

Expone también la valoración de Eichenbaum, quien defiende la teoría de que lenguaje verbal y el lenguaje filmico poseen convergencias al existir el verbal en este último (Peña-Ardid, 1992: 68). Las historias son narradas mediante las mismas estructuras sea el sistema que sea, por eso Umberto Eco habla de “homología estructural” a la hora de definir estas convergencias (citado en Paz Gago, 2004: 9).

Respecto a las diferencias de las que hablaba Catrysse que hemos de encontrar, Robert Stam explica cómo el propio proceso de hacer cine, de cambiar de un medio que es únicamente la palabra a otro en el que conviven pistas de audio, de vídeo, montajes, etc.; de la selección de escenas; del presupuesto que permite dicha elaboración, sin contar las diferencias semióticas de cada lenguaje, hacen imposible que no existan (2014: 51-53).

No hay que olvidar, como prosigue Stam, que el hecho de escribir (excepto el dado por un encargo de tipo institucional, por ejemplo) es individual. En cambio, detrás de una producción cinematográfica se encuentran numerosos puestos de trabajo que

corresponden con cada eslabón que engrosa la cadena audiovisual: técnicos de iluminación, de sonido, guionistas, productores... cada uno con su visión del mundo, por lo que la disparidad es irremediablemente común (2014: 52). Todos ellos, a la hora de trasladar a su medio el texto literario, deberían presumir de una actitud de *cortesía*, denominada así por George Steiner. Un cineasta es cortés cuando trata con respeto la obra que tiene en sus manos y piensa desmenuzar, ya sea por jerarquía o por la “fábula-mito que contiene” (citado en Frago Pérez, 2005: 74).

Ya en el plano verbal, cabe recordar las diferencias entre la naturaleza de la palabra y la imagen, y en un intento por establecer analogías, surgieron las tipologías que, si bien pueden ayudar según el enfoque de estudio, también pueden resultar improcedentes. Las comparaciones, por lo tanto, se realizan desde el plano textual. En los códigos literarios y filmicos únicamente interesa la historia, la forma en que está narrada, así como el enunciador oculto. Como indica Frago Pérez, Peña-Ardid y Sánchez Noriega trabajan con el enfoque discursivo, pues su interés se focaliza en los factores literarios más difíciles de plasmar mediante el lenguaje audiovisual, como el punto de vista, la puntuación literaria o la apertura (2005: 61). Merece la pena recordar en este caso la cuestión planteada por Richardson sobre cómo se pasaría al negativo de la película el comienzo del libro de *Anna Karenina* (citado en Peña-Ardid, 1992:139).

Brian McFarlane añade un punto más al método de la perspectiva narratológica aparte del de la historia: los “elementos modales o enunciativos propios de cada lenguaje” (citado en Frago Pérez, 2005: 63). En teoría, esta metodología facilitaría la detección del supuesto grado de fidelidad más el proceso que se ha seguido para transmitir con imágenes y sonido el texto original. En otras palabras, qué y cómo se ha extraído del hipotexto para formar el hipertexto.

En la historia acompañan a la acción el tiempo y el espacio. El cine cuenta con mecanismos propios para situar al espectador del modo en que lo haría la palabra con los tiempos verbales y complementos circunstanciales. Cambios en el etalonaje, en los personajes, cortinillas o encadenados... Es más, dispone del espacio del cuadro para contar una historia paralela gracias a la ubicación de dos secuencias de vídeo a la vez. O para emplear un discurso basado en la cámara lenta que recuerda a la densidad descriptiva de los relatos con “exceso” de descripciones. Véase, por ejemplo, el caso de *Cumandá o Un drama entre salvajes* (Juan León Mera, 1879) o *Nuestra señora de París* (Victor Hugo,

1831), donde gran parte de la historia corresponde a detallar cómo es el paisaje. Respecto al cine, el comienzo a cámara lenta con el acompañamiento de *Tristán e Isolda* de Richard Wagner en la película *Melancolía* (Lars von Trier, 2011) transmite la misma sensación de estatismo.

Son muchos los procesos a los que puede recurrir el cine para deshacerse del tópico de que este no puede contar todo lo que ocurre en la novela por sus limitaciones en el relato externo, es decir, el tiempo del visionado (mejor obviar el caso extremo de *Moderns time forever*, 240 horas de proyección): elipsis temporales, planos secuencia, pausas, dilataciones o montaje paralelo.

Por lo general, los factores culturales o sociales que enmarcan la adaptación no suelen ser tenidos en cuenta, simplemente la literariedad. Una película rodada en una época de prosperidad no tendrá las mismas implicaciones que una grabada en plena crisis económica o de valores, ya que la propia visión del director influirá en la elección de unos elementos u otros con su correspondiente carga significativa.

Otro de los factores olvidados en el análisis de las adaptaciones es, como señala Brian McFarlane (citado en Frago Pérez, 2005: 64), la presión impuesta por la industria cinematográfica. Sin entrar en juicios de valores, cada país posee una industria que destaca entre los demás por motivos diferentes. Pero no solo McFarlane decidió abordar estos factores en su investigación, puesto que el tan importante, para el estudio de las relaciones entre cine y literatura, formalismo ruso (en su última etapa) ya se postulaba a favor de incluirlos. Desde la Escuela de Praga, a través de las voces de Popovic y Modejko, se proclamaban las equivalencias y diferencias que, a la vez, tenían metatexto (adaptación) y prototexto (obra literaria) (Frago Pérez, 2005: 73).

Ahora bien, ya se ha resaltado el hecho de que el cine narra acciones a la vez que describe (aunque tiene sus mecanismos para escoger en un determinado momento uno u otro), siendo una de las diferencias que destaca respecto a la narración literaria. Esta, no obstante, sufre una capacidad más limitada que el cine para plasmar elementos simultáneos debido al carácter lineal de la naturaleza del texto. Así sería el planteamiento de Jean Ricardou, quien argumenta que la literatura no trata en ningún momento de plasmar la realidad de manera tan objetiva como lo hace el cine, ya que su empresa no es la de crear un “mundo equivalente al de la realidad referencial” (citado en Peña-Ardid,

1992: 145-146), formándose así los llamados “cuadros intertextuales” por Umberto Eco (citado en Luis Miguel Fernández, 1993: 45), situaciones que el lector descubre en una lectura propia del cine. Involucrado con esta creencia se encontraba Robbe-Grillet, impulsor del *nouveau roman*, quizás motivado por los recursos del cine que supuestamente provocaban a los autores a *fotografiar* mediante palabras la realidad.

Resulta llamativo observar cómo se mantiene hasta la fecha la creencia de que unos relatos son más fáciles de llevar al cine que otros, ya sea por su gran número de detalles o de acciones, cuando hace un siglo Eisenstein luchaba por evitar esta tendencia. Sergio Wolf, en su interpretación de las nociones desarrolladas por Eisenstein, resume que el director soviético trataba de anularlas sosteniendo que el cine partía de su propia especificidad y no se había desarrollado para “dar cuenta de lo que denomina *tramas intensivas*” (2001: 37).

La mayoría de los lectores y espectadores consumen su correspondiente producto para evadir la realidad que les rodea y adentrarse de lleno en la ficción narrativa/cinematográfica. Sin embargo, no se consideran las únicas artes que trabajan al unísono. Por ejemplo, la pintura también puede considerarse narrativa, aunque no alcance el mismo nivel que la novela. Pese a ello, sí que puede contar una historia, como la música o la ópera. La hegemonía de la literatura es un punto clave para Peña-Ardid por sus interferencias tan potentes sobre las demás artes (1992: 54). Se han catalogado una serie de trasvases: de cine a teatro, teatro a cine, teatro a ópera, novela a radio, entre otros (Sánchez Noriega 2000:23). Este último caso, el de novela a radio, forma parte de la historia de la radio cuando el propio Orson Welles adaptó a guion radiofónico su novela *La guerra de los mundos* (1938) y sembró el caos entre los oyentes que desconocían su obra.

En definitiva, tras un exhaustivo análisis del código de cada sistema, la corriente crítica que he seguido para realizar este trabajo determina que, en palabras de Wolf (2001: 35), “El acto de transponer un texto al cine debe interrogarse sobre si son factibles ciertos procedimientos que pueden hacer de puente entre códigos”.

1.2.3. La controvertida cuestión de la fidelidad

Desgraciadamente, ser conocedor de la historia y del lenguaje fílmico no exime de tener una predisposición hacia un planteamiento más análogo en el que se olvida que el cine cuenta (en el sentido de expresar) con sus propios medios, no con los mismos que la literatura. Para empezar, se debería examinar qué se entiende por *adaptar*. Sánchez Noriega la denomina como “experimentar de nuevo una obra en un lenguaje distinto a aquel en que fue creada originariamente” (2000: 47). Respecto al término, defiende emplear adaptación no solo por ser la más empleada, ya que inconscientemente las personas tendemos a amoldarnos a un significante y nos resulta muy difícil cambiarlo por otro, sino porque ambos textos cuentan la misma historia.

Para Wolf, el significado de la palabra se acerca al terreno de los conceptos médicos, ya que la literatura sería un

a instancia que al pasar a otro molde sufriría unas alteraciones en las que solo sale perdiendo por eliminar parte de su esencia (2001: 15). Aquí participaría la parte material, cuando la literatura se adapta para *caber*. Por jerarquía, siempre se toma como la masa que hay que moldear al texto literario. Si este tiene la desgracia para el cine de pertenecer a los grandes clásicos, el resultado casi siempre será desfavorable para la película. Los modos de habla de época de Cervantes no poseen una equivalencia en el mundo fílmico actual, pues requiere descomponerlos y formarlos de nuevo. En el sentido inverso, las muchas creaciones no resaltan por ser precisamente adaptaciones literarias, sino que incluso la mayoría de los espectadores desconocen ese dato. Su propuesta es la de utilizar “transposición”, ya que es el resultado de la confluencia entre un traslado y un trasplante.

La eliminación de la materia original captó las miradas de los críticos de la primera mitad del siglo XX. Estos provenían del círculo literario, así que el ataque contra la fidelidad lo percibían como verdaderos tijeretazos en sus trabajos. Por este motivo, los formalistas rusos luchaban contra la ignorancia respecto al cine, para evitar los tópicos gracias al conocimiento del mundo del cine. Años más tarde, en la década de los sesenta, trataron de trabajar con un modelo basado en el formalismo ruso para presentar un nuevo enfoque en el estudio de las adaptaciones.

Los escritores, señala Peña-Ardid, no vivían en la ignorancia respecto al cine, a pesar de que en el presente aún se piense lo contrario (1992: 42). Algunos provenían de

sectores más convencionales y situaban al cine en una posición muy baja dentro de una escala artística dada su condición de simple sucesión de imágenes que requerían de un proceso mecánico para transmitir lo que ellos lograban hacer con la simple escritura. El logocentrismo que sufría la sociedad, es decir, la occidental, le impedía valorar sin prejuicios el nuevo arte. Un ejemplo puede ser la Generación del 98, con Unamuno a la cabeza. Otros, sin embargo, como Sánchez Noriega, no vieron en él un invasor de sus zonas privadas, sino un nuevo vehículo para expresar lo que quizás no podían con las palabras y explotar así toda su creatividad (2000: 28).

Siguiendo el método de Panofsky, primero deben analizarse los dos sistemas. Pues bien, no solo habría que estudiarlos en profundidad con toda la objetividad posible, también es necesario desligarlos de las connotaciones que posee cada medio. Las consideraciones, ya sean positivas o negativas, en torno al cine o a la literatura no son bienvenidas en cualquier investigación por enturbiar el resultado. Es obligatorio que, tras despojarnos de los prejuicios, valoremos la posibilidad de una transposición donde es imposible que existan estrictas equivalencias entre los códigos.

Conocer la historia siempre ha sido sinónimo de avance para las sociedades: una sociedad sin memoria histórica está condenada al fracaso. Lo mismo ocurre cuando la cinematografía olvida su mayor fuente de inspiración. Sánchez Noriega describe en su libro *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación* (2000: 50-52) las razones por las que es necesaria la literatura en sus adaptaciones. En primer lugar, la industria cinematográfica exige un número mínimo de producciones al año, así que el segundo recurso, después de la propia imaginación, es fijar la vista en obras escritas que ayuden con la inspiración. Otro motivo es el boom de los *best-sellers*, foco de cultivo de grandes éxitos no necesariamente actuales, como la obra de J.R.R. Tolkien *El señor de los anillos* escrita en 1954 y adaptada cincuenta años después con rotundo éxito a nivel mundial.

El tercer punto se refiere a la capacidad del cine para mostrar otra faceta de la historia más didáctica y accesible que los manuales de Historia. Señala Sánchez Noriega la situación en España después de la dictadura, cuando se accedía a obras de Ramón J. Sender en lugar de a enciclopedias históricas (2000: 33). Los dos siguientes motivos están estrechamente relacionados, pues el adaptador se propone un relato en concreto por el impacto significativo para su persona. Así mismo, puede darse el caso de que la obra presuma de prestigio cultural y su visionado equivaldría, cuanto menos, a un acto cultural.

El último punto tiene que ver con la intención de culturizar a un pueblo cada vez menos lector y que accede a la pieza fílmica ignorando la premisa principal de las adaptaciones: ver una película no evita leer el texto original.

Por esta posición de la literatura frente al cine surgen creencias de todo tipo. Si una novela es breve se suele pensar que es más difícil llevar a cabo la adaptación debido a la poca cantidad de descripciones que se dan en ella. Es un pensamiento erróneo ya que muchos directores lo toman como una oportunidad de dar rienda suelta a su imaginación sin que se pierda la esencia del cuento o novela corta. A Wolf le interesa evidenciar que, si un texto es breve, posiblemente se deba a la intención del autor de querer un lector que participe en el proceso creativo de manera individual al recrear en su imaginación el resto del contenido (2001: 52).

En la búsqueda de la supuesta fidelidad, la existencia o no de adaptaciones de la misma obra facilitan el libre albedrío a la hora de filmarlas. Las diferentes versiones que se han realizado sobre obras de Shakespeare desahogan la crítica, ya que la enorme cantidad de puntos de vista facilita la creación de nuevos enfoques cada vez menos presionados por la fidelidad.

No obstante, existe un poder persuasivo que no beneficia el proceso de adaptación y procede de la ideología de la época. Es lo que llama Robert Stam la “estética al modelo dominante” (2014: 104-105). La reflexión de Siegfried Kracauer sobre que “la historia psicológica de una nación puede leerse en sus películas” (citado en Peña-Ardid, 1992: 30), impregna parte de la filmografía de cada país, y, en el caso de España, la censura política y religiosa ha sido un mal relativamente reciente. Pese al respeto que se ha mantenido frente a los clásicos literarios españoles, sí que se imponía cómo debía realizarse la adaptación en beneficio de los intereses del Estado.

Los intentos de manipulación son uno de los principales causantes de los prejuicios ya que durante años se han rodado cientos de adaptaciones de dudosa calidad, lo que concede a la película, cuyo referente es un texto literario, el estigma que aún pervive. Por otra parte, hay que añadir el desconocimiento del espectador a la hora de valorar el producto final. Una valoración puede ser, según Sánchez Noriega, que la novela sea *más* que la película (2000: 54). Es decir, un lector conocedor de la obra se dirige al cine para ver cómo han adaptado un texto que puede puntuar. Sabe cómo empieza,

transcurre y acaba el texto literario; qué personajes aparecen; cuántas aventuras viven y todo lo que sienten y padecen. Eso otorga al lector, ya espectador, poder juzgar el material filmico, sobre todo si la extensión de la novela es considerable. Quizás la opinión de Sánchez Noriega es compartida por gran parte del público cuando dice que las novelas son más adaptables cuanto “menos procesos psicológicos y procedimientos estilísticos propios del lenguaje verbal escrito” tenga (2004: 57).

Un especialista en relaciones entre la literatura y el cine, George Bluestone, sostiene la idea de que no es necesario analizar las películas basadas en obras literarias (citado en Frago Pérez, 2005: 54). Coincide con el pensamiento del director americano Alfred Hitchcock al decir que del hipertexto se extrae una idea general e inspiradora que será el pilar del filme. No obstante, en el primer estudio extenso sobre adaptaciones que se conoce, *Novels into Film* (1957), Bluestone señala que la superioridad literaria es una constante de la que el cine no puede librarse por sus limitaciones: depende de un presupuesto económico al que ceñirse; el contexto histórico y social compromete al director a regalarle al público lo que necesita en un momento dado; esa audiencia con gustos tan dispares no puede aglutinarse en una sola, requiere la atención de forma individual.

A raíz de *Novels into Film* se abordan las transposiciones desde otra óptica en la que no solo se observa la narración, también se tasa el *ornatus* del texto filmico. Los medios con los que cuenta el cine serán más valorados positivamente, por lo que el proceso adquiere un protagonismo hasta entonces desconocido. Sin embargo, las acusaciones en contra del cine continúan por parte del sector editorial. En España, Ricardo Baroja lanza en su obra *Gente del 98: Arte, cine y ametralladora* (1989) dardos envenenados en dirección al Séptimo Arte empleando el sarcasmo para resaltar el lado negativo del celuloide (Peña-Ardid, 1992: 39).

El lenguaje cinematográfico, desde que así lo acuñara Roman Jakobson, se ha visto estigmatizado por sus supuestas carencias a la hora de expresar ciertos sentimientos o estados emocionales. Lo más destacable es que tales afirmaciones provienen de críticos como Carmen Peña-Ardid al afirmar que “(sobre el personaje) podríamos ir a sus sentimientos o ideas, pero nunca a los contenidos mentales” (1992: 153). Resulta un poco osado proponer semejante planteamiento cuando el cine brinda brillantes ejemplos que demuestran lo contrario.

André Bazin afirmaba los beneficios que adquiriría el cine de las demás artes como fuente de recursos, no solo de la literatura (citado en Peña-Ardid, 1992: 24). Su posterior evolución es el resultado de esta confluencia donde el cine es, para el teórico francés, el máximo exponente de la fidelidad. Pero, ¿en qué consiste la fidelidad? ¿Fidelidad hacia qué? La idea de “fidelidad al espíritu” se manifiesta cuando se traspasa a un nuevo formato sin traicionar el original mediante el uso de equivalentes audiovisuales que transmitan lo mismo que pretende el texto literario.

El intento de aportar algo de luz a qué es la fidelidad o cómo se consigue desembocó en la creación de tipologías que, dice Peña-Ardid, plantean más problemas que los que resuelven (1992:27). Simpatiza con ella Sánchez Noriega cuando señala que establecer tipologías puede acarrear problemas por imponer esos moldes a los que hay que ajustarse (2000:63-65). Por otro lado, reconoce la ventaja que supone tener que estudiar en profundidad las obras para clasificarlas. Las divide según la dialéctica fidelidad/creatividad (adaptación como ilustración, como transposición, interpretación o libre); según el tipo de relato (clásico o moderno); y según la extensión (si recurre a la dilatación, mantenimiento o reducción).

En *Teoría y práctica de la adaptación* de Stam, encontramos las razones por las que su autor cree que existen los prejuicios en la comparación: por jerarquía histórica; por la rivalidad de posturas ante las relaciones; la iconofobia, procedente del poder eclesiástico; la logofilia; la anticorporalidad; la creencia de que una producción cinematográfica no supone un gran esfuerzo, y, por último, por connotaciones negativas aplicadas al tipo de público que visita el cine (2014: 24-31).

Es evidente, que, dentro de las relaciones de la literatura con otras artes, el cine ha sido con diferencia la que más ha despertado oposiciones bien definidas entre detractores y defensores. Para finalizar este epígrafe, citaré de nuevo a Stam, quien expresa con sus palabras esta idea general:

En el teatro, la reinterpretación conceptual y la innovación en la representación [...] son vistas como normales, e incluso son premiadas. De igual forma, la música popular es muestreada y grabada en diferentes versiones *ad infinitum*. En cambio, la reescritura cinematográfica de novelas es juzgada en términos de fidelidad, y las reescrituras literarias de textos clásicos, como la reescritura de Coetzee de *Robinson Crusoe*, no son juzgadas de la misma forma (2014: 50).

2. DE *OBABAKOAK* (BERNARDO ATXAGA) A *OBABA* (MONTXO ARMENDÁRIZ)

Obabakoak, obra de Bernardo Atxaga, es una de las más influyentes dentro de la literatura vasca, por lo que su adaptación cinematográfica era esperada como ya se hiciera con otras grandes obras de la literatura. Él mismo realizó la traducción al castellano un año después, para que llegara a un público más amplio. La historia de estas adaptaciones, como ya hemos visto, no ha estado nunca exenta de polémica debido a la disparidad de opiniones de los críticos acerca de su forma de ser llevada al cine. Es decir, la fidelidad de la obra ha sido siempre el motivo de disputa. Juan Marsé, en su artículo *El paladar exquisito de la cabra*, comentaba lo que debía aportar el cineasta para que la adaptación funcionara: su propio punto de vista (1994 s. p.). Por suerte, Montxo Armendáriz es de los directores que crean su “propio mundo”, en palabras de Marsé, gracias a la influencia que recibió del texto literario, según unos procedimientos que trataré de explicar.

Mi intención es, como indiqué en la introducción del presente trabajo, a través del lenguaje fílmico, realizar una síntesis de la propuesta de Sánchez Noriega sobre cómo ha plasmado en el texto fílmico ese mundo recreado por Armendáriz para que tenga un significado propio (2000: 40). Para ello, continuaré con la tesis de Patryck Cattrysse en la que defiende la importancia de establecer cómo se ha producido la *equivalencia* (citado en Pérez Bowie, 2004: 8).

Lo que más destaca de *Obabakoak* es su estructura, ya que posee una narración enmarcada: dentro de las diversas historias principales se encuentran otras historias que narran los propios personajes. El hecho de que el texto literario contenga múltiples historias con un solo nexo (el espacio, es decir, Obaba), es difícil recrearlo por la complejidad que presenta, así que una de las posibilidades para realizar la adaptación fue por la que optó el director. Su interés no se basa en plasmar el texto literario tal como es, sino en tomar de las diferentes historias lo más interesante para él, y de esa manera, lograr que la película adquiriera un sentido completo y, sobre todo, coherente. Es más, en el comienzo de la película ya se advierte que *está basada en varios relatos del libro*.

Como hará posteriormente Wes Anderson en *El gran Hotel Budapest* sobre los cuentos de Stefan Zweig, la elección de ciertos capítulos no se debe a la cantidad mínima de trama, sino a necesidades de tipo dramático. El principio organizativo para Zunzunegui (citado en Paz Gago, 2004: 10) es el montaje, y aquí Armendáriz utiliza de una forma magistral el material literario.

Los capítulos que sirven de inspiración para el argumento de la película son los siguientes: “Esteban Werfell”; “Saldría a pasear todas las noches”; “*Post tenebras spero lucem*”; la mayor parte de la historia principal de la segunda parte; el capítulo “Klaus Hanhn” y “La antorcha”. En la adaptación cinematográfica no aparecen de forma ordenada tal y como se relata en el texto fuente; todas están dispuestas para que posean un sentido lógico en el lenguaje audiovisual gracias a la ayuda de procedimientos cinematográficos que explicaré a continuación.

“Esteban Werfell” y “*Post tenebras spero lucem*” se narran en la obra de Bernardo Atxaga desde la voz de un narrador extradiegético gracias al cual conocemos detalles externos de los protagonistas, como sus sentimientos, acciones o el ambiente en el que se encuentran. Este narrador pasa a un nivel diegético convirtiéndose en primera persona bien sea a través de unas cartas escritas, en el caso de “*Post tenebras*”, o cuadernos a modo de diario como en “Esteban Werfell”. En el texto fílmico las cartas funcionan como un mero instrumento para conocer la historia del amigo de la maestra, así como todas las emociones que la embriagan al ser ignorada durante tanto tiempo. No obstante, la tardía llegada de una de ellas supone el desencadenante en la relación prohibida. En “Esteban Werfell” las memorias escritas en los cuadernos desaparecen para dar protagonismo a las cartas redactadas por el joven Werfell y María Vockel. Las cartas poseen una funcionalidad doble: como vehículo transmisor del aislamiento que vive Esteban, y para personificar el elemento mágico que solo en Obaba puede existir:

Volvió a suspirar. Luego mojó la pluma y se inclinó ante el cuaderno.

He regresado de Hamburgo —comenzó— con el propósito de escribir un memorándum de mi vida. Pero no lo llevaré adelante de forma ordenada y exhaustiva, como podría hacerlo — quizá con toda la razón—aquel que a sí mismo se tiene por espejo de una época o una sociedad (Atxaga, 2016: 11).

Mientras que en “La antorcha” se mantiene la primera persona desde el comienzo,

en “Klaus Hanhn” permanece todo el relato en la tercera. Esta amalgama de cambios en el nivel de la diégesis se extrajo a consecuencia de la elección de los cuentos que se utilizarían. El propio director encontró problemas a la hora de concretar cuáles eran los afortunados:

De hecho, esa complejidad inicial (el número de cuentos) fue lo que me hizo descartar la idea de llevarlo a la pantalla cuando lo leí por primera vez. [...] Como todas las cosas, surgió de una forma imprevista, pero de lo más común. A veces tienes la solución delante y simplemente no la ves. Se me ocurrió que por qué no intentar que un personaje llegara a Obaba y grabara lo que ve y encuentra; esto me permitía además incluir sin que rechinara la reflexión sobre el acto creativo que también está en el libro (Armendáriz, citado en Reviriego, 2005, s.p.).

El personaje que graba, es decir, la protagonista, la primera mañana de su estancia en Obaba observa en el hostel una fotografía escolar que reúne a varios personajes del pueblo. Este índice de sentido le despertará el interés por conocer la historia detrás de la fotografía y la llevará a adentrarse en lo que esconde cada uno de los retratados. La protagonista de la cinta es el elemento que utiliza el director para unir las distintas tramas de los cuentos, motivo que toma de la segunda parte de la obra literaria. Ahí el protagonista narra las historias mientras sucede todo el conflicto principal con Ismael y sus lagartos.

El sentido circular de la película se consigue mediante la narración *in extrema res*, pues con el recurso de la grabación avisa al espectador de que está viendo el final: “ya no tengo nada claro, incluso me cuesta entender lo que pasó”.

La voz *off* que oímos al comienzo de la película pertenece a Lourdes Santís, la joven frente a la cámara cuyo primer plano se nos presenta en la pequeña pantalla. Es únicamente un procedimiento más del lenguaje del cine que regala al espectador una ocularización interna del personaje, a la vez que ella se ve a sí misma. El metacine en este caso podría ser un guiño del director a la estructura *mise en abyme* del texto original. Consigue gracias a un efecto de zoom *out* (consiste en abrir el encuadre progresivamente, en este caso desde un plano detalle a un plano medio) exponer al personaje mientras este se nos describe por sí mismo sin necesidad de más recursos, únicamente su monólogo.

Mediante el uso de la cámara de Lourdes, Armendáriz crea un hilo conductor que introduce al espectador en las distintas tramas que suceden en la película. Para conseguirlo, recurre a un procedimiento propio de las adaptaciones que es el añadido: desarrollar una escena que no está en el texto de origen. El texto fuente no remite a ninguna escuela de cine como sí vemos en la película. Lourdes está matriculada en una donde le encargan un trabajo cuya labor consiste en filmar durante un fin de semana un fenómeno que les llame la atención. Así, se propone grabar la vieja cantera donde trabajaba Klaus Werfell y, de esta manera, encalla en Obaba. Este añadido consigue aunar las divisiones de la diégesis para rellenar los vacíos que separan las diferentes historias.

Otro añadido es el personaje de Miguel, a quien conoce nada más llegar a Obaba. Junto con la cámara, guiará a Lourdes y al espectador por todos los recovecos del pueblo y le enseñará las tradiciones y costumbres de allí. Se nos presenta como un personaje que, desde el principio, siente una conexión especial con la protagonista.

Miguel será su unión con Obaba, su punto de enlace con el personaje de Ismael, pues le llevará al hostel de este. Con Ismael observamos dos añadidos importantes para el argumento. Por un lado, mediante una analepsis, conocemos el porqué del odio de la hermana de Tomás, el compañero de Ismael, hacia este último. *Obabakoak* solo nos cuenta que su ira nace a raíz de la sordera e incapacidad de Tomás por culpa de Ismael al introducirle, supuestamente, un lagarto en la oreja al primero. Mari José Olaziregi Alustiza explica en *Leyendo a Bernardo Atxaga* cómo el autor engloba todo el pasado, ya sea próximo o lejano, en el tiempo, y lo califica como “virtual” (2002: 93). La analepsis, o *flash-back*, se consigue en el lenguaje audiovisual a través de distintos procedimientos: la modificación del etalonaje, pues el tono amarillento intenta recrear una atmósfera de otra época; los mismos personajes, pero con actores infantiles y ropas de antaño; y el fundido encadenado tras la intervención de Merche aludiendo al pasado.

Por otro lado, el odio de la hermana de Tomás induce al espectador a creer en su autoría en la quema de la cabaña donde Ismael albergaba a los lagartos para protegerlos y sanarlos. Su cara de satisfacción da por sentado que ha sido ella quien ha provocado el incendio, y con este añadido se cierran los conflictos del pasado de Obaba.

Los cuentos que sí aparecen en el texto original, o “hipotextos” como los definiría Genette, se adaptan en la obra cinematográfica dentro de las posibilidades que otorga el

lenguaje audiovisual (Stam, 2014: 79). El primer cuento del texto literario es “Esteban Werfell”, que aparece en la película como un *flash-back* después de que Lourdes contactara con el Esteban adulto. La voz del Esteban actual se funde con la imagen ya en pasado, la cual se reconoce gracias a los procedimientos antes explicados de la analepsis junto con un rótulo que reza: *El hijo del alemán*.

Con la misma ambientación, ya que son coetáneas, se recrea la historia de la maestra (“*Post tenebras spero pacem*”). Este recuerdo también se rotula como *La maestra*. Es introducido cuando Lourdes realiza una serie de entrevistas a los aldeanos y Merche la guía por la escuela. Le cuenta anécdotas que recuerda a la cámara, siendo una de las más llamativas que la maestra les hiciera contar los pasos y escalones que encontraban hasta llegar a clase. En la obra original en euskera no existía tal fenómeno, pero en la versión traducida ya se cuenta con el recurso del número de pasos para expresar la soledad la docente (Olaziregi Alustiza, 2002: 95).

Montxo Armendáriz sitúa ambas historias en el mismo presente para enriquecerlas mutuamente y darle al espectador un suspiro entre tantos saltos de tiempo: Esteban Werfell es alumno de la maestra, por lo que los dos personajes aparecerán en sus respectivas historias. Así, se puede ver a Esteban cuando la maestra está esperando el correo, y a esta en el final de la trama del joven alemán cuando se nos describe el futuro de ella al lado de su alumno.

Con “Klaus Hanhn” se arriesga al insertar un pasado más reciente sin ningún cambio visto anteriormente; da la sensación de ser una escena más. Pero el riesgo disminuye al llevar a cabo el procedimiento habitual: el rótulo *Los hermanos Pellot*. Además, aprovecha el carácter visual del cine para colocar un calendario que el personaje tacha y que nos sitúa en noviembre del año 1987.

Interesa destacar el trabajo artístico del director al adentrarse en el universo del creador de su obra fuente empleando recursos que son un guiño a esta. Los espejos frecuentemente simbolizan diversos significados según quién los emplee o según el contexto en el que se encuentren. En la obra de Atxaga indican la fatalidad, la cercanía de la muerte o un mal augurio, así como la autorreflexión, pues los personajes frente al espejo toman conciencia de su propia realidad (Olaziregi Alustiza, 2002: 101-113). Tanto la maestra como Lucas Pellot se observan antes de cometer el acto que desencadenará la fatalidad. Los primeros planos permiten al espectador observar el rostro del personaje, un

rostro que plasma la tesitura por la que se mueve su raciocinio y que está a punto de aclararse. El texto literario dice así en el caso de “*Post tenebras spero lucem*”:

De pie frente al espejo grande de su habitación, la maestra aflojó la cremallera de su falda y dejó que le cayera hasta los talones. Le gustaban sus muslos. También ellos habían cumplido veintitrés años aquel día. Eran fuertes y suaves, no fofos como los de sus amigas. Cuando paseaba por la playa mucha gente se volvía a mirarlos (Atxaga, 2016: 97).

Debido a las lógicas limitaciones del cine respecto a la duración, es obligatorio seguir una serie de procedimientos para que todo tenga coherencia en la hora y cuarenta minutos que dura la película. En palabras de Sánchez Noriega: “La adaptación de una novela de extensión habitual casi siempre decepcionará” (2000: 69); por eso los cuentos son una fuente de inspiración que no requiere del proceso eliminatorio a la hora de adaptarse cinematográficamente; son, como afirmaba Wolf, instrumentos para dar rienda suelta a la imaginación (2001: 52). La elección de las historias escogidas por parte de Montxo Armendáriz ha seguido un criterio que solo él o la producción conocen, pero que funcionan perfectamente como una unidad de sentido en la que no se escapan trazos, ya sea en el plano del discurso, en los personajes, en el diálogo o en la secuencialidad.

Estos cuentos, a su vez, han sufrido pequeñas supresiones en su argumento original. En “Esteban Werfell” no solo se eliminan diálogos; la acción de escribir sus memorias desaparece y estas son las que se recrean en el *flash-back*. En el texto fílmico podemos ver al Esteban adulto, que es a su vez tío de Carlos, la “pareja” de Lourdes. Este recurso se emplea para hacer desaparecer al personaje del tío del protagonista en el texto literario. Dentro de la historia, la acción que marcará la vida del personaje tanto en la obra de Atxaga como en la película es la alucinación, con la diferencia de que en el texto literario sí aparece la visión de María Vockel:

Pero luego, cuando ya volaba por encima de las escaleras del altar, vi que no, que la llama no viajaba sola, sino de la mano de una adolescente de pelo rubio. Ella era la que volaba, con suavidad, sin un aleteo (Atxaga, 2016: 29).

En el film, sin embargo, no se quiso evocar esa imagen dado el carácter no fantástico que intenta plasmar el director, a pesar de la peculiaridad que es vivir en Obaba.

También se modifica el final de la trama, pues en el texto literario, Esteban ya de adulto conoce la verdad: era su padre quien le escribía haciéndose pasar por Maria Vockel. Por el contrario, en la versión cinematográfica es la madre de Miguel quien le hace saber a Lourdes todo lo ocurrido, mientras que Esteban es ajeno a ese proceso.

En el cuento de la maestra se suprime casi todo lo relacionado con su falta de comunicación con su amigo. En la película utiliza sus problemas sentimentales para componer trabajos en clase. El recurso de la carta se mantiene intacto: al final vemos cómo llora la partida de su amigo al no recibir la correspondencia por su parte. El espectador percibe la incertidumbre de la protagonista al no obtener la comunicación que ella desea y focaliza toda la atención en su relación con Manuel.

Obabakoak se divide en tres partes: “Infancias”, “Nueve palabras en honor del pueblo de Villamediana” y “En busca de la última palabra”. En esta última aparece el protagonista en el cuento “Jóvenes y verdes”, a quien no se le conoce nombre, solo que, movido por el interés de descubrir una parte su pasado tras volver ver una fotografía después de muchos años, decide visitar Obaba. En la fotografía observa cómo el pequeño Ismael acerca un lagarto a la oreja de Albino María, a quien representa Tomás en la película, y se pregunta si son ciertas las leyendas locales de que un lagarto puede comer el cerebro y dejar sordo y con menos capacidad intelectual. Para averiguar qué hay de verdad en ello, contacta con un antiguo compañero, médico hoy día, y deciden los dos visitar Obaba. Toda la parte metaliteraria que se encuentra en la segunda parte desaparece (Castillo Martín, 2013: 261):

No nos quedamos mucho rato, pero, aun así, conseguimos analizar con bastante calma qué era lo que, a la hora de escribir sus cuentos, perseguían escritores tan buenos como Chejov, Waugh o Maupassant; y, sacando conclusiones, creímos. establecer cuáles eran las peculiaridades del género (Atxaga, 2016: 229).

Las continuas referencias a escritores que siguen a continuación se omiten completamente. Para el director, es de suponer, no aportaba nada a su historia. Ocurre lo mismo con el viaje y las aventuras que viven los dos de camino a Obaba, así como los cuentos que intercalan ambos para hacer más ameno el viaje. Por ejemplo: “Dayoub, el criado del rico mercader”. Otros personajes desaparecen, como Mr. Smith y su cuento “De soltera: Laura Silgo”.

Ismael, primer contacto que tiene Lourdes con Obaba, aparece en esta parte como antiguo compañero del protagonista. Se produce un breve enfrentamiento cuando este le expresa a Ismael su inquietud por la sordera de Albino María. La misma inquietud alberga en el personaje de Bárbara Lennie, pues en el transcurso de la película cuestiona varias veces al criador de lagartos sobre la veracidad de este hecho.

La tensión que Montxo Armendáriz consigue con el conflicto de los lagartos se palpa desde el comienzo, cuando Lourdes, en un primer plano (para que podamos percibir su zozobra) observa lo que Ismael tiene en la mano, en un plano detalle que invita a pensar en el índice de sentido que supone.

Se suprime el personaje del médico ya que Lourdes llega sola al pueblo para así necesitar contacto con los vecinos. Lo que le interesa al director es hallar recursos análogos que provoquen los mismos efectos en el espectador que tuvieron en el lector (Wolf, 2001: 66), y eso se logra, entre otras cosas, a través de Lourdes, quien descubre las distintas tramas como ya hiciera el protagonista en el texto literario. Ambos comparten el mismo final que crea una incertidumbre en el lector/espectador al no averiguar si su temprano deterioro cognitivo y pérdida auditiva tiene como causante un lagarto. Los dos pasan la noche en la cabaña de lagartos, aunque por motivos diferentes. Mientras que Lourdes sufre el encierro por culpa de la sordera de Tomás al no escucharla estar ahí, en el texto literario es el propio Ismael quien obliga a permanecer con los animales toda la noche:

No me pegó, pero me dio un empujón y me arrojó dentro de la chabola. Sentí que mis manos tocaban la verdura podrida que había en el suelo.

¡Ya que tanto interés tienes por conocer lo que pasa en esta chabola, vas a disponer de toda la noche para descubrirlo!

Soltó una maldición y cerró la puerta. Oí girar la llave en la cerradura (Atxaga, 2016: 424).

El personaje de Ismael sirve como elemento conductor de casi toda la historia; el aura de misterio lo rodea en ambos textos. Para intentar aportar algo de luz gracias a su conocimiento, Bernardo Atxaga concede al protagonista un personaje, su tío, que tratará de explicar el trasfondo que se oculta en la leyenda de los lagartos. En la obra fílmica no está, ya que el propósito de la película es mantener esa incertidumbre en torno al fenómeno fantástico. Se toma de él su consanguinidad y se traslada al personaje de

Esteban Werfell adulto. Ahora es tío de Carlos, y gracias a él la protagonista puede vivir en Obaba.

En una de sus intervenciones, para explicar que es toda una leyenda, menciona que la gente del siglo XIX relacionaba la aparición del ferrocarril con la desaparición de niños en aquella época, así que quemaban estaciones como motivo de protesta. “Y hasta tal punto se creyeron esa historia, que la emprendieron con las estaciones y empezaron a incendiarlas” (Atxaga, 2016: 419). En la película se produce un desarrollo visual, una escena que deriva de una intervención en un diálogo (Guarinos, 1996: 76), cuando la cabaña de Ismael arde al parecer de una manera deliberada por parte de la hermana de Tomás.

Este personaje no existe en la obra literaria; su cometido es el de encarnar las voces de las amas de casa, de las madres que prendieron fuego a las estaciones de ferrocarril tomando la justicia por su cuenta. Representa la parte de la población que todavía cree en las leyendas locales, y más aún en los pequeños pueblos como Obaba.

A la vez que se omiten personajes de la obra fuente que no aportaban nada a la nueva historia, se añaden otros como la ya mencionada hermana de Tomás, Merche, Miguel y su madre, Mercedes. Merche, la esposa de Ismael, proporciona una información relevante para el argumento: sitúa a Lourdes en el pasado con su experiencia vivida en la época de la maestra, pero también es el motivo por el que se crea la enemistad entre Ismael y la hermana de Tomás.

Mercedes es la segunda persona con quien contacta Lourdes. Ella le presenta a su hijo, Miguel, para que le acompañe hasta el hostel donde se aloja. El director aprovecha el recurso de la música intradieética para presentar al personaje de Miguel, un joven divertido al que le gusta dar buen uso de los altavoces.

Respecto a los diálogos, el lenguaje audiovisual tiene que prescindir de alguna de sus partes; realizar supresiones sin perder el sentido que intenta transmitir. En la trama de la maestra, un diálogo bastante importante es el que mantiene ella con Manuel la noche que pasa la noche en su casa:

Texto literario	Texto filmico
<p>—Perdóneme, pero me tengo que ir —le dijo a la maestra, olvidando lo que habían decidido respecto del tratamiento—. Estoy levantado desde muy temprano, y se me cierran los ojos.</p> <p>—Acababa de hacer unas demostraciones del famoso <i>puñetazo de talón</i> de Ochoa.</p> <p>La maestra —con su tercer cigarro de la noche en la mano— se acercó a la ventana antes de responder. El viento y la lluvia seguían allí.</p> <p>—Tendrás que quedarte aquí, Manuel. Hace un tiempo de perros. (Atxaga, 2016: 96)</p>	<p>Manuel: Ya es muy tarde, me tengo que ir.</p> <p>Maestra: ¿Cómo te vas a ir con este tiempo? Si hace una noche de perros. Mira, ¿ves este camastro? -señala al fondo- Cuando hace mucho</p> <p>frio yo suelo dormir aquí. (Se produce una pausa en el que ambos se miran fijamente).</p> <p>Maestra: Puedes dormir ahí si quieres. Vamos, no seas tonto, ponte cómodo y tumbate. Ahora vuelvo, voy a por una manta.</p>

Cotejando los diálogos se observa la diferencia de intenciones que transmite. En el texto literario hay una actitud más persuasiva por parte de la maestra: el “tendrás que” implica una obligación que no se encuentra en la película. En esta es el lenguaje corporal ayudado del audiovisual el que muestra la inquietud de la maestra ante la temeridad que ronda por su cabeza. Los primeros planos de ella, mientras observa al joven, despejan todas las dudas sobre sus verdaderas intenciones.

Otro diálogo importante, que además está ligado a la historia de la maestra, es el que vemos en *Los hermanos Pellot*. En el primer *flash-back*, una niña llamada Marga es arrollada por la corriente de un río, pero se desconoce cómo ocurrió. Solo en la conversación que mantiene Lucas adulto en la mente con su hermana a través del espejo se destapa la verdad: fue él quien la empujó.

Texto literario	Texto filmico
<p>—¡Levántate inmediatamente, Klaus! ¡Levántate, idiota! —le gritó Alexander dándole una patada en un costado. —¿Por qué me pegas, Alexander? ¡Si me pegas te tiraré al agua y te ahogarás! ¡Igual que el día que fuimos de excursión al río Elba! —gimoteó Klaus. —¡Te odio, Klaus! —¡Fue por tu culpa, Alexander! ¡Te empujé porque me estabas dando patadas! —Llorando ya abiertamente, Klaus giró la cabeza para el otro lado. No quería oír lo que su hermano pequeño le decía. (Atxaga, 2016: 329)</p>	<p>Marga: Levántate, que te vas a dormir. Lucas: Tengo sueño. Todavía faltan cinco horas para el avión. Marga: Ya tendrás tiempo de descansar, idiota. Lucas: No me insultes. Marga: ¿Estás sordo? Levántate ahora mismo, imbécil, o tendré que levantarte a patadas. Lucas: No se te ocurra pegarme. ¿No te acuerdas de lo que pasó cuando fuimos al río? Marga: Claro que me acuerdo, me empujaste y por eso me caí al agua. Lucas: Fue por tu culpa, porque me diste una patada. Marga: Porque eras un envidioso. Por eso te di la patada.</p>

En el guion adaptado la hermana continúa soltando improperios contra su hermano hasta que este dispara contra su reflejo. Ahí se encuentra la diferencia con el texto literario, pues la forma de librarse de la voz de su cabeza es simplemente girándola. Lucas, Klaus en el texto de Atxaga, dispara al espejo como símbolo de su desequilibrio mental, más patente aún.

Por último, en cuanto a los diálogos, cabe destacar la estructura circular que predomina en la película. Comenzando en tiempo presente, introduce al espectador en un *flash-back* en el que se insertarán otros más, por lo que el lenguaje audiovisual reproduce la misma estructura de *mise en abyme* de la obra original. Una vez ocurrido el desafortunado encuentro del protagonista con los lagartos, sufre un deterioro que no solo le afecta a su capacidad intelectual, sino que la parte lingüística del cerebro está dañada y lo plasma en su forma de comunicarse. La expresión “quiero decir” inunda el texto literario en el capítulo “La antorcha”, un total de diecinueve veces. Comienza aludiendo

a su incapacidad de expresarse: “Quería encontrar una palabra” para continuar con la retahíla de “quiero decir” a lo largo del capítulo a medida que su tono se va tornando más infantil:

Aun y todo, aun estando triste, mi tío me cuidaba bien, muy bien, no tengo ninguna queja. Todas las mañanas me traía a la cama zumo de naranja, y hasta un periódico. Por desgracia, no me atraía nada. Quiero decir que el zumo me lo bebía enseguida, pero que el periódico ni lo tocaba. Me parecía mucho mejor seguir con las aventuras de Timmy Willie (Atxaga, 2016: 433).

En la película no se percibe tanto el deterioro intelectual, aunque sí el físico y el lingüístico, pese al menor número de repeticiones de “quiero decir”. Cuando Lourdes y Carlos visitan a Lucas en el psiquiátrico, Carlos le recrimina el cambio de actitud que observa en ella.

Texto fílmico
<p>Carlór: Joder, estás peor que los de ahí adentro. ¿Se puede saber qué pretendías?</p> <p>Lourdes: Tenía que venir, lo necesitaba.</p> <p>Lucas: Pero, ¿para qué?</p> <p>Lourdes: Quiero decir que... Las historias necesitan un final.</p> <p>Lucas: ¿Y ya lo tienes?</p> <p>Lourdes: Pues no lo sé. Quiero decir que-</p> <p>Lucas: ¡Deja de repetir todo el rato lo mismo! <i>Quiero decir que, quiero decir que</i>”. ¿Es que no sabes hablar de otra forma? Mira, Lourdes, desde hace unos días estás como obsesionada. No prestas atención, pasas de mí, de los colegas. -Pausa. - ¿Qué es lo que te ocurre? Ey, ¿qué te pasa?</p> <p>Lourdes: ¿Qué?</p> <p>Lucas: Encima te estás quedando sorda.</p>

En la última escena de la película, cuando se oye su voz *over*, sí que se puede observar cierto descuido en su discurso, pero no tan acentuado como en el texto literario. Barajando posibilidades, se puede pensar que Montxo Armendáriz quiere dejar a la imaginación del espectador si el futuro de Lourdes es llegar al nivel de Tomás. Quizás no le interese mostrar ese lado de Obaba que sí destila la obra de Atxaga, el del Obaba mágico, sino la adaptación de una joven en un pueblo desconocido para ella, y que alberga

multitud de secretos esperando para ser encontrados, como, por ejemplo, dentro de una vieja fotografía.

3. CONCLUSIONES

Cuando se cotejan literatura y cine, en palabras de Sergio Wolf, “el eje sería definir la naturaleza de la obra literaria y la naturaleza de la obra cinematográfica” (2001:22). Por un lado, tenemos *Obabakoak*, que nos traslada a los paisajes más recónditos de la geografía vasca, donde la magia puede hacer que un niño se transforme en jabalí, o que un lagarto sea el causante de afasias. La estructura hipertextual del relato compuesta por múltiples capítulos da voz a los distintos personajes de Obaba, y eso es lo que posiblemente quiera su autor, situar a personas tan diferentes afectadas por el hechizo del lugar que una vez él imaginó de niño.

Por otro lado, tenemos *Obaba*, con una joven protagonista como hilo conductor que nos muestra su visión del mundo a través de su cámara de vídeo. La perfecta conexión entre las tramas del relato fílmico configura una auténtica pieza dramática que no deja en el espectador la sensación de estar ante una adaptación a la que “le falta algo” por contar para que tenga lógica.

A la hora de cotejar adaptaciones, transposiciones, versiones, o como decidan llamarlo los críticos, muchos acuden a una tipología que les ayude a clasificar el relato fílmico en relación con el término de *fidelidad*. Pero, como mencionaba antes, ¿fidelidad a qué? ¿Al argumento?, ¿a los personajes? Robert Stam opina:

El problema de la fidelidad también ignora la pregunta más amplia: ¿fidelidad a qué? ¿El realizador debe ser fiel a la trama en cada detalle? Eso significaría una versión de treinta horas de *La guerra y la paz*. ¿Debe ser fiel a las descripciones físicas de los personajes? Tal vez sí, pero ¿qué ocurre cuando el actor que encaja en la descripción física del personaje resulta ser un actor mediocre? ¿Debe ser fiel a las intenciones del autor? Pero sea lo que fuere ¿cuáles son éstas y cómo determinarlas? (Stam, 2014: 49).

Otro error común es el de hablar de equivalencias. Es imposible que dos lenguajes cuya semiótica es diferente posean códigos idénticos que puedan ser correspondidos entre sí. En *Obabakoak* se alternan los tipos de narradores, pero porque el propio relato, tal y como está configurado, lo exige así. ¿Quiere decir eso que, si una parte del texto está en primera persona, en la película ha de aparecer necesariamente con cámara al hombro y mediante una ocularización interna? Ya se ha comprobado que no funciona cuando se excede su uso, como en la película *La dama del lago* (1947), de Robert Montgomery,

cuyo texto base era un relato en primera persona. Carmen Peña-Ardid señala que el público no puede sentirse identificado con el personaje, pues requiere que este se personifique previamente en la pantalla (1992: 126).

Al igual ocurre con los pensamientos, sueños o sensaciones que el personaje viva. El lenguaje audiovisual aprovecha sus propios mecanismos para trasladarlos a la ficción. La tensión que va incrementándose cuando en el montaje aparece el plano detalle de la vela, y acto seguido el primer plano de Esteban, que gracias al *zoom* se convierte en un primerísimo primer plano, no tiene nada que envidiar a las palabras a las que recurre el autor del libro para narrar ese momento. La película no precisa de voz *over* para expresar la conmoción vivida por el joven. El escaso empleo que se da de esta técnica cubre la necesidad del director de crear una estructura circular cuando Lourdes conduce su coche y nos cuenta su primera experiencia contando curvas, siempre desde la perspectiva del pasado.

Toda comparación entre ambos lenguajes corre el riesgo de caer en estos tópicos que acechan a las adaptaciones. El conocedor de la obra literaria, ya sea inconscientemente, tratará de encontrar las “pistas del delito” (Wolf, 2001: 21). *Obaba* representaría un gran tablero donde estas, simplemente, están colocadas a disposición de cualquiera que haya leído *Obabakoak*. Un ejemplo de ello: los nombres de los personajes. Lucas Pellot es Klaus Hanhn en el texto literario, y a su vez, el ingeniero Werfell es Klaus Werfell en la película.

Otra posible pista del delito pertenece a la afición de la gente de Obaba por contar los pasos y las curvas. Los pasos que realiza la maestra en *Obabakoak* son una metáfora de su estado de ánimo, ya que conforme va aumentando su tristeza, el número de pasos incrementa de forma paralela. Sin embargo, para la historia de *Obaba* no es más que un mero guiño al texto literario, así como la cantidad de curvas que se mencionan.

Las costumbres y tradiciones de la región creada por Bernardo Atxaga se traslucen en la pieza audiovisual a través de cada uno de los personajes. La hermana de Tomás personificaría a los creyentes de las viejas leyendas, de la Obaba anclada en el pasado, que aún no comprenden que existan enfermedades tales como la depresión o afasias, y tengan que recurrir a la naturaleza para exponer un veredicto (Olaziregi, 2002: 43).

Adaptaciones como la de Montxo Armendáriz demuestran con creces lo que Sergio Wolf, Carmen Peña-Ardid, José Luis Sánchez Noriega o Robert Stam, cuyas principales consignas he extraído en la primera parte del presente trabajo, han propuesto a la hora de cotejar literatura y cine: en lugar de buscarse afanosamente estrictas analogías con el texto literario, es más adecuado que juzguemos, como he intentado explicar con el caso de *Obabakoak/Obaba*, los recursos mediante los cuales se emancipa y cobra su propia personalidad el texto fílmico. Como bien ha sintetizado Juan Marsé, “al cabo lo que más aprecio de una adaptación cinematográfica es lo mismo que puede hallarse en una película cualquiera con argumento original: su fuerza narrativa, su poder de encantamiento” (1994: s. p.). Y el modo en que ha reconstruido Armendáriz el tapiz literario de Atxaga es un perfecto ejemplo de esto último.

Cuatro historias y un paisaje no hacen, sin embargo, un mundo. Se requiere para ello que las cuatro historias, o las cuatro mil, tengan una misma cualidad y estén en consonancia, que respondan a una única forma de sentir y de pensar. Esa era, ciertamente, mi impresión: que los habitantes de Alkiza, Albiztur, Asteasu o Zizurkil bailaban todos al mismo compás y con la misma melodía (Atxaga, 2016: 446).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ATXAGA, B. (2016). *Obabakoak*. Barcelona, Debolsillo.
- CASTILLO MARTÍN, F. (2013). *De la narrativa breve al cine: Técnicas de adaptación* (Tesis doctoral). Málaga, Universidad de Málaga.
- FERNÁNDEZ, L. M. (1993). "Literatura y cine (desde esta ladera: la literatura comparada)". *Signa*. 2. Pp. 37-53
- FRAGO PÉREZ, M. (2005). "Reflexiones sobre la adaptación cinematográfica desde una perspectiva ideológica". *Communication & Society*. 18 (2). pp. 49 -81.
- GONZÁLEZ ARCE, T. (2004). "El texto migratorio: nota sobre la adaptación de tres cuentos de Manuel Rivas". *Alpha*, 20. Pp. 135-150
- GUARINOS, V. (1996). *Teatro y cine*. Sevilla, Padilla Libros.
- LUNA, A. (2000). *Matad al guionista... y acabaréis con el cine*. Madrid, Nuer.
- MARSÉ, J. (1994). "El paladar exquisito de la cabra". *El País*. Consultado el: 10/04/2017. Disponible en:
http://elpais.com/diario/1994/11/13/cultura/784681209_850215.html
- OLAZIREGI ALUSTIZA, M. J. (2002). *Leyendo a Bernardo Atxaga*. Bilbao, Universidad del País Vasco.
- PAZ GAGO, J. M. (2004). "Propuestas para un replanteamiento metodológico en el estudio de las relaciones de literatura y cine. El método comparativo semiótico-textual". *Signa*, 13. Pp. 1-31
- PEÑA-ARDID, C. (1992). *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid, Cátedra.
- PÉREZ BOWIE, J.A. (2004). "La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes". *Signa*, 13. Pp. 1-22

- REVIRIEGO, C. (2005). "Montxo Armendáriz, el hechicero de Obaba". *El cultural*. Consultado el: 12/04/2017. Disponible en: <http://www.elcultural.com/revista/cine/Montxo-Armendariz-el-hechicero-de-Obaba/12725>
- SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (2000). *De la literatura al cine*. Barcelona, Paidós.
- STAM, R. (2014). *Teoría y práctica de la adaptación*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- WOLF, S. (2001). *Cine/literatura. Ritos de paisaje*. Buenos Aires, Paidós.
- VALENCIA TAMAYO, L.F. (2007). "De cine y literatura: encuentros y entuertos". *Espéculo*, 34. Consultado el: 1/5/2017. Disponible en: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero34/decineli.html>

APÉNDICES

1. Ficha técnica de *Obaba*

Título original	Obaba
Año	2005
Dirección	Montxo Armendáriz
Productora	Oria Films S.L. Pandora Film Neue Impuls Films
Guion	Montxo Armendáriz Bernardo Atxaga (autor)
Fotografía	Javier Aguirresarobe
Música	Xavier Capellas

2. Ficha artística

Bárbara Lennie	Lourdes
Juan Diego Botto	Miguel
Pilar López de Ayala	Maestra
Héctor Colomé	Ismael
Peter Lohmeyer	Ingeniero Werfell
Mercedes Sampietro	Madre de Miguel
Lluís Homar	Esteban adulto
Eduard Fernández	Lucas
Pepa López	Merche
Txema Blasco	Tomás
Iñake Irastorza	Begoña